

## COMPONDO COM UMA SEMÂNTICA DO ENTENDIMENTO

Marcos Nogueira\*

**RESUMO:** Esta comunicação trata da fundamentação de uma teoria semântica do entendimento musical e do desenvolvimento de um resultante método descritivo da forma musical. O referencial teórico é essencialmente circunscrito à pesquisa cognitiva e tem como centro as teorias contemporâneas da metáfora, salientando os conceitos de *esquema de imagem* e de *projeção metafórica*. A fase atual da pesquisa, aqui discutida com uma sucinta exemplificação musical, é dedicada ao aperfeiçoamento das aplicações no campo da composição musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Composição Musical; Semântica Cognitiva; Metáfora

**ABSTRACT:** This paper deals with the statement of a semantic theory of musical understanding, and discusses the development of its descriptive method of musical form. The theoretical reference is essentially limited to cognitive research, and it has in the center contemporary theories of metaphor. The principal concepts involved in this work are *image schemata* and *metaphorical projection*. The current phase of the research, that is the subject of this article, is dedicated to the improvement of the applications in the domain of musical composition.

**KEYWORDS:** Musical Composition; Cognitive Semantics; Metaphor

A modernidade criou e manteve uma lacuna entre a “força expressiva” da música e a forma musical. Para sustentar essa ilusão ela tratou a experiência musical “incorporada” como subjetiva, inefável e irracional, em favor de uma experiência “normativa” da música. Assim, a *forma*, representada por uma “estrutura”, surge como agente da coerência e da unidade musical: um meio de conter o excesso de fluidez da música. O artigo enfoca a composição musical como experiência de conformação, recolocando, entretanto, expressão e entendimento na mesma escuta, sob a ótica de uma semântica do entendimento musical. Cumpre, destarte, dimensionar a descrição da experiência do sentido musical e a comunicação do seu entendimento. Para isso é necessário uma teoria e um método.

### POR QUE UMA SEMÂNTICA?

Ao abolir categorias como as de “forma e contexto” ou de “música em si e resposta humana” a teoria pós-moderna reflete as mudanças nos modos culturais de representação de “texto para imagem”, de “linearidade para simultaneidade”, de “coerência para ruptura”. Ela acolhe a justaposição incongruente, a fragmentação, a colagem, ao invés de apenas aplicar unidades organicamente dispostas. Seu interesse é menos a essência ou a profundidade, que o jogo de superfícies sonoras. E dentre as predileções musicais pós-modernas está a música que envolve a tecnologia, o popular e o reciclado, a música que justapõe estilos incongruentes, que desconstrói as linearidades e os movimentos progressivos.

Desse modo, a realização artística está priorizando a emancipação expressiva dos sujeitos em detrimento da suposta autonomia do campo da arte, que assim se dissolve. Mas o projeto das vanguardas, originário das tentativas de dessacralização do “campo artístico” da modernidade, acabou transformando as experiências de ruptura também em convenções. Estabeleceu, de certa forma, um inventário de procedimentos consolidados para essa produção, submetidos a um projeto de recuperação artificial da antiga ritualidade dos espetáculos agora renovados em bienais, mostras, exposições, prêmios, etc.

Esse ritual renovado promove, todavia, permanente descontinuidade entre performance e recepção, uma vez que as novas convenções estabelecidas fixam-se, de modo geral, nas materialidades envolvidas e na descontinuidade formal, prescindindo da reciprocidade com o receptor. Assim, propõe-se uma supervalorização estética do imprevisível, do inusitado, do i-

---

\* Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), Mestre em Musicologia (UNIRIO), Bacharel em Composição Musical (UFRJ); Prof. Adjunto da Escola de Música da UFRJ; mvinicio@centroin.com.br

naudito – “não se deve oferecer o já compartilhado, já codificado”. A música mais estritamente vinculada a essa nova ordem estética passa a experimentar um alto grau de fragmentação, uma espécie de negação da causalidade, que rompe, por vezes radicalmente, a logicidade estrutural, diluindo as perspectivas de disposição dos eventos e provocando um sentimento de estranhamento pela suspensão dos eventos em outra ordem espaço-temporal. Ou seja, a ruptura das cadeias associativas ocasiona uma profunda mudança na “leitura” das obras de arte musicais, com sérias conseqüências estéticas e que levam a uma relativização do espaço e do tempo.

Naturalmente, começa a haver tanto uma predominância da forma sobre a função quanto a conseqüente exacerbação da exigência de uma nova “disposição estética” específica do receptor. Esse ouvinte renovado deverá assim ver na sua atuação como partícipe da atualização das obras – ao provocar a interação com o estranho da arte, *lançando-se* – uma experiência tão inovadora quanto a própria obra de arte. Contudo, sempre que há ao menos um vislumbre de pregnância da forma em sacrifício da função, surgem exigências que vão atingir um receptor agora reinventado, que é instado a dividir com compositores e intérpretes tanto a responsabilidade de desafiar os limites da funcionalidade quanto a comunicação da *experiência* musical. É assim que a experiência do objeto musical tem como condição a recriação de um discurso: o *ato da escuta*.

A descrição da nossa experiência da música e daquilo que é por ela comunicado depende, como grande parte dos nossos conceitos abstratos, da estruturação de *esquemas de imagem* e de *projeções metafóricas*. Tem origem no modo particular com que experimentamos a vocalização e a ação corporal espaço-temporal como implicações de estruturas de sentido “pré-conceptuais”, imaginação e sentimentos. O sentido musical, divergindo das pretensões metafísicas, é indissociavelmente perceptivo; não se desvincula de suas presenças sonoras. A superfície musical percebida, o sentido *incorporado*, não encontra substituto na análise ou na abstração. Por essa razão, o programa fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty pode ser tomado como um ponto de partida natural para uma fenomenologia da arte e, em especial, da música, na medida em que não atribui aos sentidos musicais menos consistência devido à sua intraduzível corporeidade; afinal, todo o conhecimento repousaria num mesmo fundamento corpóreo e perceptivo. As abordagens daí resultantes resistem, por exemplo, a explicar o que a música é ou o que simboliza, dedicando-se, ao invés, a descrever como é ouvida, como é experimentada; ou seja, trata-se de uma espécie de “psicologia descritiva” da música. A promessa de uma emergente fenomenologia aplicada à música, por conseguinte, era um certo auxílio na suspensão de nossas tendências a buscar o reconhecimento de determinados tipos e categorias. A superação dessas propensões favoreceria uma experiência com a natureza sonora essencial e o seu *entendimento*.

O entendimento que está na base da produção de sentido musical não é um mero jogo de padrões. Na experiência musical estamos interessados numa *forma* musical e num *conteúdo* musical. Quando imprimimos, de algum modo, ordem a objetos sonoros, surgem entre eles inter-relações perceptíveis, traduzidas por *agrupamentos* e *limites* formais. A capacidade de estender o fluxo musical por meio de conexões consecutivas de um grande número de agrupamentos, sem que se perca a coerência do todo antes do limite final conclusivo, é um dos traços mais notáveis na música da nossa tradição. Pode-se dizer que ao entendermos a forma musical recuperamos um “conteúdo” mental – temos um entendimento do entendimento. E o entendimento dessas relações é estruturado por *esquemas de imagem* e *projeções metafóricas* originados em nosso domínio físico e comportamental.

De fato, o corpo humano e as estruturas da imaginação e do entendimento que emergem de nossa experiência incorporada foram negligenciados na tradição idealista sob a alegação de que introduzem elementos subjetivos irrelevantes na reflexão acerca da natureza objetiva do sentido. Nessa tradição a razão é algo abstrato e transcendente, portanto desligada de qualquer

aspecto corporal do entendimento humano; o sentido é uma relação entre as representações simbólicas e a realidade objetiva, sendo sempre proposicional; e os conceitos são “desincorporados”, no sentido de que não estão ligados à mente particular que os experimenta – do modo como as imagens estão. No contexto cognitivo contemporâneo, ao contrário, “corpo” é entendido como um termo genérico para a origem das estruturas imaginativas do *entendimento*, e esse entendimento humano incorporado é algo indispensável para a formação do sentido e da racionalidade. O “entendimento” é considerado, pois, algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem de nossa experiência enquanto organismos corpóreos que interagem com um meio. Tudo isso fundado na ampliação do termo “experiência”, que passa a ser entendido num sentido que inclui as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e lingüísticas: tudo aquilo que nos faz humanos.

Entendendo que a ciência tem uma existência fora da teoria, muitos cientistas cognitivos têm proposto, há algumas décadas, um movimento de volta à experiência, ou seja, discutir o conhecimento como algo que depende de nossa incorporação: de estarmos em um mundo inseparável de nossos corpos, de nossa linguagem e de nossa história social – embora vários segmentos da filosofia ligada às ciências cognitivas continuem a resistir à noção de cognição como compreensão incorporada e à orientação “não-objetivista”. Uma mudança radical em nosso entendimento da razão – que tem sido tomada em toda a tradição como característica definidora dos seres humanos –, enquanto resultado da pesquisa empírica, é uma mudança radical também em nosso entendimento de nós mesmos. George Lakoff e Mark Johnson discutiram os parâmetros desse novo entendimento da razão e os reuniram da seguinte forma:

A razão não é desincorporada, como a tradição largamente afirmou, mas surge da natureza de nossos cérebros, corpos e experiências corporais. (...)Os mesmos mecanismos neuronais e cognitivos que nos permite perceber e nos mover por toda a parte também cria nossos sistemas conceituais e modos de razão. (...)A razão é evolutiva (...), não é uma essência que nos separa de outros animais; antes, coloca-nos num continuum com eles. A razão não é “universal” no sentido transcendente; isto é, não é parte da estrutura do universo. É universal, entretanto, na medida em que é compartilhada universalmente por todos os seres humanos. (...)A razão não é completamente consciente, mas em grande parte inconsciente. Não é puramente literal, mas altamente metafórica e imaginativa. Não é isenta de paixão, mas emocionalmente comprometida. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.4)

A pesquisa cognitiva assim entendida gera, pois, disciplinas que estudam os sistemas conceituais. A partir de seu recente advento, descobriu-se, antes de tudo, que a maior parte do nosso pensamento é inconsciente, no sentido que opera “abaixo” do nível da consciência cognitiva e é a esta inacessível. Os cientistas cognitivos têm mostrado experimentalmente que para entender operamos formas incrivelmente complexas de pensamento automaticamente e sem qualquer esforço aparente.

Diante disso, algumas convicções têm embasado o presente trabalho. Música é uma construção mental e a mente é inerentemente *incorporada*. O *sentido* é sempre uma questão de entendimento. *Entendimento* é algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem da nossa *experiência* e que a estruturam. A constituição do objeto musical origina-se de nossas capacidades imaginativas – tais como *esquematisações* e *projeções metafóricas*. Se a música oferece uma *representação*, não é uma representação da experiência objetiva, mas do nosso *entendimento* dessa experiência. O *valor* da música assenta-se na qualidade das experiências do seu entendimento, envolvidas nos atos de criação, execução e recepção. Aquilo que a música pode *comunicar* não é, meramente, um pensamento, mas uma experiência.

Assim sendo, é possível distinguir uma *semântica musical* de uma *semiótica musical* como ciências que tratam de espécies distintas de unidades de sentido: o objeto musical e o signo. Considerando os princípios que regem este trabalho, quando entendemos a música co-

mo signo, estamos enfatizando seu caráter meramente virtual, enquanto o *objeto musical* é sempre atual e, portanto, o legítimo acontecimento do “discurso” musical. O objeto musical não é nem o som que o torna aparente nem um eventual símbolo ao som atribuído arbitrariamente. Em vez disso, é uma entidade indecomponível, irreduzível à soma de suas partes. E mesmo que constituído por signos que se referem mutuamente, o objeto musical não se reduz a uma função derivativa desses signos.

A opção pelo viés da pesquisa cognitiva como principal referência metodológica do presente trabalho demonstra a assunção de que a música é uma competência cerebral e corporal. O corpo que experimenta música não é somente um corpo que ouve, mas o centro corporal que integra toda essa experiência. Os padrões de fluxo e refluxo, de tensão e distensão são estruturas experienciais da música aprendidas pelo corpo e reconhecidas em outras experiências incorporadas, similarmente estruturadas. A semântica cognitiva e, particularmente, a descrição de Johnson das *estruturas abstratas de imagem* na memória – pelas quais formamos o sentido de nossos mundos – permitem aqui vislumbrar novas perspectivas para o estudo do sentido musical. Se a experiência é a fonte daquelas estruturas e se a experiência humana é fundamentalmente social, nossas experiências compartilhadas são cruciais para o sentido musical e para a sua comunicação: música é uma forma de discurso social.

## A SEMÂNTICA DO ENTENDIMENTO MUSICAL

Há algumas décadas, e, sobretudo, a partir dos anos 1970, a *metáfora* tem alcançado notável destaque como problema para a filosofia, a psicologia, a lingüística e outras das chamadas ciências cognitivas. Isso contrasta com uma tradição que vê a metáfora como questão de importância secundária, jamais considerada cognitivamente fundamental: apenas uma categoria lingüística (um processo semântico e sintático). Nessa esfera de pensamento o “nível básico” de descrição da realidade é o dos conceitos literais e das proposições. Estes corresponderiam corretamente à estrutura do mundo objetivo, enquanto as projeções metafóricas ultrapassam os limites das categorias e, com isso, afirmam identidades que não existem objetivamente na realidade. Por isso, a maior parte das pessoas, de modo geral, pensa que pode passar perfeitamente sem metáforas. Na discussão das ciências cognitivas, ao contrário, o termo “metáfora” não é empregado no sentido tradicional de mera figura de linguagem, mas identificado como *estrutura* indispensável para o entendimento humano, por meio da qual compreendemos figurativamente o mundo. Portanto, nosso sistema conceptual, que desempenha um papel central na definição de nossa realidade em termos de pensamento e ação, é de natureza fundamentalmente metafórica.

Assim sendo, se por um lado as metáforas são recursos lingüísticos – seu “nível superficial”, segundo Earl Mac Cormac –, são também estruturas que produzem *intencionalmente* “anomalias” semânticas geradoras de novos sentidos que têm origem num processo cognitivo: uma combinação inusitada de conceitos operada pela mente humana para formar novos conceitos. Mac Cormac distinguiu, portanto, três níveis de explanação para a metáfora: (a) o *lingüístico*, um nível superficial no qual as metáforas aparecem em forma lingüística; (b) o *semântico*, um nível mais profundo de explanação lingüística; e (c) o *cognitivo*, um nível ainda mais profundo de atividade cognitiva. Segundo ele:

metáforas novas mudam a cultura na qual vivemos, desse modo afetando as maneiras nas quais o seres humanos interagem com o seu meio. Essas mudanças na cultura são uma forma de evolução cultural, e a interação do corpo humano (incluindo o cérebro) com um meio ao seu redor mudado afeta a evolução biológica. (MAC CORMAC, 1985, p.127-8)

Esse movimento da mente – que emprega a atividade do cérebro – para a cultura marca um movimento do nível cognitivo para o lingüístico. Em sua teoria cognitiva, Mac Cormac observa que ao entendermos metáfora como processo cognitivo estamos incluindo nesse pro-

cesso a atividade cognitiva da mente, as atividades do cérebro – das quais a mente depende para as suas operações – e a interação da mente com o meio. Tudo isso envolve *memória, criatividade, imaginação e analogia*.

Portanto, em virtude de muitos de nossos conceitos, como os sentimentos ou o tempo, serem abstratos e pouco claros em nossa experiência, tentamos apreendê-los através de outros conceitos que entendemos em termos mais claros, tais como orientações espaciais ou objetos. A metáfora desempenha assim um papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a comunicamos. De fato, a maior evidência do funcionamento metafórico do nosso sistema conceptual vem da linguagem, mas a questão aqui não é *o que* significamos com palavras e frases, e sim *como* entendemos nossas experiências. A linguagem fornece elementos que conduzem aos princípios gerais do entendimento, e esses princípios, segundo a lingüística cognitiva, têm muitas vezes natureza metafórica, envolvendo o entendimento de um tipo de experiência em termos de outro tipo de experiência. E isso sugere que o nosso entendimento sucede não em termos de conceitos isolados, mas em termos de domínios de experiência. Cada domínio é constituído de um conjunto estruturado dentro de uma experiência humana recorrente; George Lakoff e Mark Johnson (1980) conceitualizaram tal conjunto como “*gestalt* experiencial básica”: organizações coerentes de nossas experiências em termos de “dimensões naturais”, que assim nos parecem experiências naturais. São naturais porque são um produto de nossos corpos, de nossas interações com o meio e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura.

Em seu *The body in the mind* (1987), Johnson demonstrou com detalhes como é possível às *projeções metafóricas* desempenharem um papel constitutivo na estruturação da experiência. Ele lança um argumento notavelmente original que consiste, por exemplo, em uma análise do sentido de *equilíbrio*, entendido tanto como experiência quanto como conceito. Sua pretensão é mostrar que os diferentes sentidos do termo “equilíbrio” estão conectados por extensões metafóricas do *esquema* de equilíbrio. A experiência de equilíbrio é tão básica para a nossa experiência de coerência e sobrevivência no mundo, explica Johnson, que raramente estamos atentos para a sua presença. O equilíbrio é uma atividade que aprendemos com nossos corpos, e não através da compreensão de um conjunto de regras ou conceitos: é algo que *fazemos*. É uma atividade corporal pré-conceptual que por isso não pode ser descrita com proposições. O sentido de equilíbrio surge a partir de *atos* de equilíbrio e através da experiência de processos e estados corporais, portanto está ligado, particularmente,

às estruturas esquemáticas de imagem que tornam aquelas experiências e atividades coerentes e significativas para nós (isto é, reconhecíveis como presentes ou ausentes, mesmo se ainda não formamos conceitos ou aprendemos palavras para elas). A palavra chave aqui é “estrutura”, por não ser possível haver sentido sem alguma forma de estrutura ou padrão que estabeleça relações. (JOHNSON, 1990, p.75).

Consideremos o evento da perda de equilíbrio corporal, que nos tira do nosso estado normal de consciência – no qual não atentamos para o fato de estarmos em equilíbrio – para nos fazer atentos à nossa experiência e ação. Johnson observa que quando tropeçamos e caímos, o equilíbrio torna-se notável por sua ausência. Imediatamente, buscamos retornar à postura “normal”, restabelecendo uma configuração corporal relativa a um “eixo vertical imaginário”. Esse eixo não é qualquer objeto físico, não é uma imagem e nem é uma estrutura proposicional (uma regra), mas um padrão não-conceptual recorrente na experiência do equilíbrio. Existe, pois, um *esquema*<sup>1</sup> – uma estrutura pré-conceptual – que pertence ao equilíbrio

---

<sup>1</sup> O sentido que Johnson atribui ao termo “esquema” – derivado da acepção original kantiana – é de estrutura não-proposicional de imaginação, enfatizando os padrões incorporados de experiências significativamente organizadas. Kant entendeu “esquema” como estruturas da imaginação que associam conceitos com perceptos, inter-

em nossos corpos e ao sentido de “equilíbrio” em um grande número de domínios abstratos de nossa experiência, tais como, por exemplo, os estados psicológicos ou a experiência musical.

O mesmo *esquema de imagem* pode pertencer a muitos tipos diferentes de domínios, porque a estrutura interna do esquema particular pode ser metaforicamente entendida – isto é, estados, eventos ou conceitos abstratos são metaforicamente estruturados como entidades ou eventos físicos. É esta *projeção* da estrutura que Johnson e outros teóricos identificam como uma “função criativa” da metáfora, que se mantém inscrita numa faixa de padrões de entendimento limitada pelo esquema. A semântica definida como relação entre representações simbólicas e realidade objetiva (independente da mente) analisava o sentido e a razão sem levar em conta estruturas não-proposicionais tais como *imagens*, *padrões esquemáticos* e *projeções metafóricas*, não consideradas essenciais para o sentido, embora sejam componentes do entendimento. Essas mesmas estruturas antes desconsideradas são, contudo, centrais para a semântica cognitiva; e ainda que sejam estruturas não-proposicionais, são atadas a conteúdos proposicionais e desempenham um papel crucial na compreensão daquilo que é significativo.

Portanto, metáforas podem ser baseadas tanto em conhecimentos – de conceitos – quanto em imagens. No primeiro caso, transferimos estruturas de conhecimento básico de um domínio-fonte para um domínio-alvo – metáforas proposicionais; o outro caso é o das metáforas *conceptuais* denominadas “metáforas de esquema de imagem”, nas quais em vez de elementos conceptuais de conhecimento, transferimos de domínio elementos de esquemas de imagem – metáforas imagéticas.

No contexto das ciências da mente, portanto, o real é formado por padrões do nosso movimento corporal – nossa orientação espacial e temporal – e pelas formas da nossa interação com os objetos. Tanto o movimento corporal humano quanto o nosso acionamento de objetos e todo tipo de interação perceptiva envolvem padrões recorrentes indispensáveis para a compreensibilidade das experiências. Tais padrões – *esquemas de imagem* – funcionam, em princípio, como estruturas abstratas de imagens, que não são proposicionais. E quando tentamos compreender nossa experiência, essas estruturas gestálticas desempenham um papel central. Embora um dado esquema de imagem possa emergir, primeiramente, como estrutura de interações corporais, ele pode ser desenvolvido como uma estrutura em torno da qual o sentido é organizado em níveis de cognição mais abstratos. É essa “extensão figurativa” que toma a forma típica de *projeção metafórica*, da esfera das interações corporais físicas para o chamado processo racional.

## AS PROJEÇÕES METAFÓRICAS NA CRIAÇÃO DA FORMA MUSICAL

Como discutido, nossa complexa rede de sentidos depende da natureza e da relação das estruturas esquemáticas de imagem. As projeções dessas estruturas dão-se do domínio físico experiencial – padrões pré-conceptuais – para os domínios dos atos de fala (conversacional), social e das inferências (epistêmico). Tais projeções são processos metafóricos e surgem como extensões dos esquemas de imagem – estes que não são, propriamente, imagens e sim um meio de estruturar, esquematicamente, nossas experiências particulares e de ordenar nossas percepções e concepções. Dizer que um dado esquema de imagem existe é dizer que algo de nossas experiências tem uma estrutura recorrente, em virtude da qual podemos entender as experiências. Por isso, podemos dizer que o *entendimento* não é somente uma questão de reflexão, é, antes de tudo, a maneira pela qual “temos um mundo”, é nosso modo de “ser no mundo”.

Assim sendo, os padrões de nossa racionalidade são, em parte, ligados aos esquemas pré-conceptuais que dão ordem e coerência à nossa experiência. A metáfora é uma operação esquemática imaginativa que nos permite vislumbrar a criação de estruturas significativas via

---

pretação apenas restringida pela sua visão idealista de “conceito”. Contudo, Kant já reconhecia a natureza imaginativa e não-proposicional do esquema.

projeções de esquemas de imagem. Esquemas de imagem para *equilíbrio*, *contenção*, *força*, *caminho*, *ciclo*, *escala*, *elo* estão envolvidos em todas as extensões figurativas que dão origem aos nossos conceitos de coerência em música.

A seguir, um sucinto exame (1) dos padrões abstratos de inferência resultantes de projeções metafóricas de esquemas de imagem para *contenção*, *caminho* e *equilíbrio* – alguns dos esquemas mais recorrentes na constituição do entendimento musical – e (2) da *pregnância* desses esquemas de imagem na constituição da forma, durante o processo composicional de um dado trecho musical, poderá apontar para o desenvolvimento de um método descritivo desse processo. Para isso, foram examinados extratos do texto de *Uma música nova*, obra camerística (clarinete, trombone, contrabaixo e piano) composta em 2007 para o Grupo Música Nova. Cumpre considerar que todos os esquemas acima referidos, além de outros, coincidem, ora com maior, ora com menor *pregnância*, no processo de conformação do discurso musical. Assim sendo, ao enfatizar uma dada *pregnância* como determinante na formação do sentido de um certo trecho musical ou de uma obra inteira, o descritor não está revelando outra coisa senão um modo particular de escuta, dentre outros possíveis.

No caso da estrutura esquemática de imagem que tem origem em nossa experiência de *contenção* física estamos familiarizados com as experiências de manter coisas dentro de nossos corpos (comida, líquidos, ar), de entrar e sair de cômodos, de veículos e de todo tipo de espaço restrito, ou de colocar objetos dentro de recipientes. Em todos esses casos existe uma organização espacial e temporal recorrente, que é a *base experiencial* para a orientação “dentro-fora”: a delimitação espacial. Trata-se, portanto, da estrutura dos esquemas de imagem para a orientação “dentro-fora”, que envolve *separação*, *diferenciação* e *cerco*, implicando, pois, restrição e delimitação. Enfim, a experiência de *contenção* em música envolve um efeito de “forças internas” de agrupação que vinculam determinados eventos musicais entre si – estabelecendo unidades formais em vários níveis. Essas forças de agrupação circunscrevem-nos a uma localização espaço-temporal e mantêm-nos relativamente a salvo do efeito de outras “forças externas”, assim reduzindo a possibilidade de agrupações discrepantes da conformação desejada, tanto por compositores quanto por executantes. Além disso, experimentamos a *transitividade* da *contenção* (se A está em B, então tudo que estiver em A está também em B), que estabelece uma espécie de hierarquia formal entre os vários níveis de organização da forma musical.

Johnson observou que os esquemas incluem, em geral, partes (agrupamentos de entidades) e relações, tais como causais, temporais, espaciais, relações parte-todo, entre outras. No esquema para *caminho* (“de-para”) temos três elementos – um ponto de origem, um ponto terminal e um vetor que descreve uma trajetória entre eles – e uma relação especificada por uma “força” direcional, de um ponto para o outro. Na experiência da música os pontos são representados por estados localizados espacial e temporalmente, que delimitam movimentos direcionais: *progressivos* ou *recessivos*<sup>2</sup>. Desse modo, sempre que não reconhecemos direcionalidade no fluxo musical não ativamos projeções metafóricas do esquema de *caminho*, assim deixando de contar, na constituição do entendimento musical, com a concorrência de inferências providas dessa base experiencial que satura nosso dia-a-dia.

*Equilíbrio* envolve um arranjo proporcional de “forças” em torno de um “eixo” ou um “fulcro”. O esquema de equilíbrio tem uma estrutura interna definida que possui três propriedades: a *simetria* (A equilibra B se e somente se B equilibra A), que em nossa percepção é relacionada com um eixo (uma linha) ou um ponto que divide a figura (forma) musical nos dois termos do equilíbrio; a *reflexividade* (A equilibra A), que na experiência da música tem o sentido de *paralelismo*, e advém do entendimento de equilíbrio em termos de simetria; e a *transitividade* (se A equilibra B e B equilibra C, então A equilibra C), propriedade que fun-

---

<sup>2</sup> Termos propostos por Wallace Berry, em seu *Structural functions in music*.

damenta nossa experiência da *variação* como meio de obter diversidade sem prescindir da coerência. Temos, portanto, como nos esquemas anteriormente estudados, uma variedade de experiências organizadas por um simples esquema. Cumpre ainda observar que as propriedades mapeadas nas estruturas dos três esquemas aqui discutidos revelam a essencialidade ubíqua das experiências de “similaridade”, “proximidade” e “continuidade” em sua estruturação.

Examinemos então a conformação do trecho abaixo transcrito (fig.1), descrita a partir de projeções dos esquemas abordados (a parte de clarinete está notada uma 2ª maior acima da altura real).

The image displays a musical score for measures 61 to 63. The score is arranged in a system with four staves: Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Cello (Cb.), and Piano (P).

**Measure 61:** A box labeled 'D' highlights the first measure. The Clarinet part features a melodic line with a 7th fret marking. The Trombone part has a melodic line with a 5th fret marking. The Piano part consists of a chordal accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *fp*.

**Measure 62:** The Clarinet part continues with a melodic line. The Trombone part has a melodic line with a 5th fret marking. The Piano part continues with a chordal accompaniment. Dynamics include *mp*.

**Measure 63:** The Clarinet part features a melodic line with a 7th fret marking. The Trombone part has a melodic line with a 5th fret marking. The Piano part continues with a chordal accompaniment. Dynamics include *p*, *mp*, *pizz.*, and *cresc.*



65

Cl. *fp*

Tbn. *p* *mf*

Cb. *arco* *pizz.* *arco*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 65 and 66. The Clarinet (Cl.) part features a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) at the end. The Trombone (Tbn.) part starts with a rest, then plays a half note followed by a quarter note, with dynamics *p* and *mf*. The Contrabass (Cb.) part also starts with a rest, then plays a half note followed by a quarter note, with dynamics *arco*, *pizz.*, and *arco*. The piano accompaniment consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf*.

67

Cl. *mf* *mp*

Tbn. *mf* *mp*

Cb. *pizz.* *arco* *mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 67 and 68. The Clarinet (Cl.) part has a dynamic marking of *mf* in measure 67 and *mp* in measure 68. The Trombone (Tbn.) part has a dynamic marking of *mf* in measure 67 and *mp* in measure 68. The Contrabass (Cb.) part has a dynamic marking of *pizz.* in measure 67 and *arco* and *mf* in measure 68. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *mf*.

69

Cl. *f* *mp*

Tbn. *mp* *mp*

Cb. *f* *mf*

*f* *mp*

Detailed description: This system covers measures 69 and 70. The Clarinet (Cl.) part has a dynamic marking of *f* in measure 69 and *mp* in measure 70. The Trombone (Tbn.) part has a dynamic marking of *mp* in measure 69 and *mp* in measure 70. The Contrabass (Cb.) part has a dynamic marking of *f* in measure 69 and *mf* in measure 70. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f* in measure 69 and *mp* in measure 70.

71

Cl. *poco rit.* *mf* *a tempo*

Tbn. *mp* *poco rit.* *mf* *a tempo*

Cb. *f* *poco rit.* *a tempo*

73

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

*mf* *sfz*

Fig.1

O trecho representa uma das seções intermediárias da obra. Trata-se de sua seção que contém o segmento com mais alto grau de indefinição formal (compassos 61 a 68). Embora cada parte instrumental por si realize um fluxo contínuo e coerente quanto aos elementos nela empregados, o resultado do conjunto, neste segmento, seu efeito textural global, não apresenta recorrências significativas e apreensíveis. Isso dificulta sobremodo a ativação dos processos de agrupação (por meio de projeções do esquema de *contenção*), de direção (por meio de projeções do esquema de *caminho*) e de completação (por meio de projeções do esquema de *equilíbrio*), uma vez que são os sentidos resultantes dessas inferências projetivas – como de outras tantas mais e menos associadas a estas –, que constituirão a organização formal nos seus vários níveis.

Se fosse plausível examinar, no segmento supracitado, apenas o fluxo que provém das partes de piano e trombone, as quais apresentam, isoladamente, elementos que podem ser estruturados com projeções do esquema de *caminho*, já seria crítico o processo de agrupação. Não é difícil reconhecer que a proximidade temporal dos eventos aí envolvidos – que gera um tipo de “força” concorrente no processo de agrupação – implica inferências de seccionamento discordantes daquelas presumíveis por simetria – um tipo de “força” gerada por similaridades várias, sobretudo a dimensional. Ou seja, os quadros assinalados nos compassos iniciais do texto transcrito revelam clara dessimetria da agrupação por proximidade, tanto na parte de

trombone quanto na de piano, além de demonstrarem um total desacordo de agrupação entre as duas partes confrontadas.

Essa condição permanece até o compasso 68, quando então começamos a experimentar o efeito de conformação, resultante de um meio que agora apresenta qualidades que poderão ser mais imediatamente estruturadas pela imaginação, uma vez apreendidas nos esquemas de *contenção*, *equilíbrio* e *caminho*. No compasso 68 a textura se torna claramente homofônica, com diminuição drástica do grau de independência entre as partes. A começar daí, os sopros dominam regularmente a condução do fluxo do conjunto – a *pregnância* manifesta nessa nova condição formal sobrepõe-se até mesmo às agrupações específicas das partes, como pode ser observado na parte de piano, entre os compassos 67 e 68. Esse novo meio concordante constitui-se de um estado em que o fluxo global passa a admitir um seccionamento conjunto, fortemente inferido pela concorrência de projeções dos esquemas de *contenção* e *equilíbrio*. Assim entendido, as partes de clarinete e trombone conduzem um fluxo *pregnante* (assinalado no texto), cuja forma resultante – atribuída ao todo textural – pode ser inferida de uma clara *agrupabilidade* de seus elementos constitutivos, intensificada pela notável simetria percebida entre seus agrupamentos, dadas as similaridades de contornos e extensões.

Todavia, é necessário colocar a questão da *pregnância* que faz o fluxo conjunto de clarinete e trombone responder pelo contorno formal, a partir de então. Se até o compasso 68 não é possível inferir estabilidade direcional, é porque até esse ponto não emergem estruturas abstratas para *caminho*. Em outras palavras, o intérprete-ouvinte não deduz *progressão*. A partir desse ponto (origem do movimento progressivo), no entanto, as inferências anteriormente discutidas se juntam a este outro tipo de regularidade por seqüenciamento de padrão, que estabelece uma perspectiva de continuidade previsível – embora nem sempre dimensionável, como no caso em estudo, quando não é possível prever o momento de fechamento (limite final). Assim, a intensa concordância agrupacional (dada a homofonização) e o estabelecimento de simetrias (pela percepção de completações) concorrem para a elaboração de fechamentos formais – *cadências*. No trecho musical aqui examinado o ponto terminal do movimento progressivo é inferido no compasso 72 e confirmado pelo reconhecimento de uma nova seção iniciada no compasso seguinte. Enfim, o ponto cadencial, o desfecho do movimento progressivo descrito, dá-se no compasso 73, elidido com o início da nova seção. Desse modo, conclui-se a *progressão* e a própria seção sem que seu fechamento seja anunciado pela precedência de um fluxo recessivo que responda, por simetria, a *progressão* anterior – dispositivo este amplamente empregado nos mais variados estilos.

Muito há que desenvolver para dar substância a este projeto de introdução a uma *semântica do entendimento musical*. Pretendemos estender essa expressão para referirmos categorias semânticas musicais em níveis distintos e concomitantes de abstração: no nível de *evento* musical (da experiência do movimento), no nível de *sintaxe* musical (da experiência da forma) e no nível da representação (da experiência da emoção). Todos os níveis exigem entendimento, que procede da comunicação da experiência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

JOHNSON, M. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

MAC-CORMAC, E. R. *A cognitive theory of metaphor*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1985.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.